

« De l'érudition à l'échec : la note du traducteur »

Jacqueline Henry

Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 45, n° 2, 2000, p. 228-240.

De l'érudition à l'échec : la note du traducteur

JACQUELINE HENRY
Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris, France

RÉSUMÉ

Une des solutions employées par certains traducteurs face à une difficulté de restitution en langue cible est la note du traducteur (N.d.T.). Cet article traite des caractéristiques de la note en général et des types d'œuvres dans lesquelles on rencontre des N.d.T. Il examine la situation du traducteur et des moyens dont il dispose pour résoudre certains problèmes, en particulier celui de l'explicitation d'éléments implicites dans l'original.

ABSTRACT

To cope with some difficulties in rendering an element in the source text, translators sometimes add a footnote. This article deals with the characteristics of the footnote in general and with the kind of texts in which one can find translators' footnotes. It raises the issue of the translator's position between the author and the reader and considers the means available to him/her in order to solve some problems, especially when something implicit in the original may have to be made more explicit.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

traduction, note du traducteur (N.d.T.), intraduisible, explicitation, lecteur

C'est alors que je travaillais sur ma thèse, consacrée à la traduction des jeux de mots (Henry 1993) que mon attention a été plus particulièrement attirée, pour la première fois, par la question des notes du traducteur. En effet, au cours de mes recherches, j'ai fait un détour par la traduction de la Bible et, en consultant la *Traduction œcuménique de la Bible* (1972), en livre de poche, j'ai été frappée par le grand nombre de notes signalant la présence, dans l'original hébreu, d'un jeu de mots non rendu en traduction (neuf dans les onze premiers chapitres).

Après quelques rappels théoriques sur les caractéristiques de la note en général, je me pencherai plus spécifiquement sur le problème de la note du traducteur (N.d.T.), en m'appuyant entre autres sur l'exemple de la traduction française de *Small World*, de David Lodge. Le problème de la posture du traducteur entre l'auteur et son lecteur sera développé, ainsi que celui du lecteur auquel le traducteur destine son texte. La question essentielle de l'explicitation et de ses moyens sera également posée et pour finir, il faudra bien risquer une réponse à la question implicite dans le titre de cet article : la note du traducteur est-elle admissible ou à bannir, s'agit-il d'un ajout érudit justifiable, ou d'un aveu d'échec qui jette l'opprobre sur le traducteur ?

I. Considérations générales sur la note

La note, en général, peut être appréhendée de différents points de vue qui apportent chacun quelques briques à l'édifice de sa compréhension. Ces éléments permettent également, me semble-t-il, de mieux cerner les enjeux de la note du traducteur.

Sur le plan linguistique, Gérard Genette décrit comme suit l'élément de

paratexte (1982), c'est-à-dire de texte en marge, « sur le seuil », que constitue la note : c'est « un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte [...] » (1987). On peut aller plus loin dans la description et la définition strictement linguistiques de cet énoncé. Pour Julie Lefèbvre, doctorante à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle qui a consacré son mémoire de maîtrise à l'*Approche syntaxique de la note de bas de page* (1998), la note s'inscrit dans un ensemble qui rassemble diverses formes de langue à l'origine de « subversions de la linéarité du signifiant ». En effet, une des caractéristiques de la note, en langue, est qu'elle met en cause la linéarité des signifiants graphiques, laquelle matérialise la succession des signifiants dans le temps. Il y a, physiquement, « décrochement » et éloignement de la note par rapport au corps du texte, avec recours à un appel de note (astérisque, chiffre ou lettre en exposant, etc.) qui signale une opération d'ajout ou, pour citer J. Lefèbvre, une « opération de greffe typographique ». La note se trouve ainsi considérée comme un « greffon », et donc comme un élément étranger.

Il convient également de rappeler que spatialement, ou typographiquement, la note peut occuper différentes positions : il est arrivé, jusqu'au Moyen Âge, qu'elle soit placée dans le cadre même du texte. Elle était alors le plus souvent signalée par des caractères plus petits (corps plus petit) ou différents (autre police). Ensuite, au XVIe siècle, sont apparues des notes situées en marge du texte, les notes marginales, ancêtres de la note de bas de page, ou note infrapaginale, que l'usage a consacrée au XVIIe siècle. De nos jours, outre les notes marginales et infrapaginales, on trouve également des notes regroupées en fin d'article ou de chapitre, en fin de volume, voire formant un volume spécial. Les textes de recherche peuvent même comporter un système à double niveau, avec des notes de bas de page indiquant un nom d'auteur ou une date qui renvoient à leur tour à un appareil de notes bibliographiques plus complet en fin d'article ou de livre. Et l'on rencontre aussi, dans la presse, des notes entre parenthèses à l'intérieur du texte des articles.

Autre interrogation possible concernant la note : par qui a-t-elle été écrite ? De ce point de vue, les deux principales catégories de notes sont la note *auctoriale*, note de l'auteur qui vient ajouter une ou des donnée(s) dans un espace décroché, et la note *allographe*, c'est-à-dire rédigée par un tiers, éditeur (au sens anglais du terme, c'est-à-dire de celui qui publie et/ou de celui qui relit et révise le texte), traducteur, ou encore glossateur ou critique. À propos de la note d'auteur, Genette évoque en particulier la question de l'évolution d'un livre dans le temps, de sa première édition à celles qui peuvent suivre, évolution susceptible de faire apparaître ou disparaître des notes. Dans le cas des œuvres littéraires, il mentionne aussi les notes qu'il qualifie d' « actoriales », qui sont ajoutées par la personne dont traite un livre (on peut penser, par exemple, au cas de la biographie d'un auteur contemporain), ou par un personnage (la note est alors fictive). Enfin, dans un article de journal, on peut trouver, dans le corps du texte, une ou des Note(s) de la rédaction (N.d.l.R.), équivalent pour la presse de la note d'éditeur pour les livres.

Il convient ensuite de se demander à quoi sert une note, autrement dit, quelle est sa fonction. La note auctoriale peut être un *ajout métalinguistique*, comme une défi-

nition, l'explication d'un terme, ou la traduction d'une citation produite en langue étrangère dans le texte ; il peut s'agir de divers types de *compléments* : précision sur un point non développé dans le texte, mention d'une motivation de l'auteur, apport d'informations biographiques ou encore digression pure et simple. Mais aussi d'un véritable *commentaire*, par exemple en réponse aux critiques des éditions antérieures. En fiction, elle peut éclairer le contexte historique ou géographique de l'intrigue ; dans ce cas, elle documente, donc, plus qu'elle ne commente. La note allographe, elle, ressortit le plus souvent au *commentaire critique* ; de nos jours, les commentaires portant une appréciation morale et esthétique ont le plus souvent disparu au profit de commentaires d'éclaircissement encyclopédique et linguistique ou d'information sur la genèse du texte, sur les sources de l'auteur, sa vie, etc. En ce qui concerne mon propos, la note actoriale présente peu d'intérêt ; si elle est signée par le sujet de l'ouvrage, elle se rapproche de la note allographe, dont elle peut reprendre les fonctions documentaires, et si elle est écrite par un personnage du livre, elle est fictionnelle et donc faussement paratextuelle.

Il s'ensuit des considérations qui précèdent que les types de textes dans lesquels peuvent apparaître des notes sont variés : les textes pragmatiques, d'une part, que Genette qualifie de « discursifs », qui incluent la catégorie des essais biographiques, historiques, littéraires, philosophiques ou autres, les textes de recherche, et les textes techniques ; les textes de fiction, d'autre part, dans lesquels les notes auctoriales sont assez rares et où peuvent plutôt proliférer des notes allographes, du type note d'éditeur ou note du traducteur. En fait, et il en sera question plus longuement à propos de la note du traducteur, un des éléments qui détermine la présence de notes, leur abondance, leur longueur, et leur plus ou moins grande autonomie par rapport au texte, est souvent davantage le type d'édition d'une œuvre que le type de l'œuvre proprement dite : ainsi, l'édition « nue » des poèmes de Victor Hugo sera-t-elle dépourvue de notes, tandis que leur édition « savante » comportera tout un appareil de notes critiques donnant des détails biographiques, bibliographiques, historiques, sur les différentes versions successives des textes, etc.

II. La note du traducteur

Résumons, avant d'analyser plus avant les spécificités de la note du traducteur, en quoi elle se caractérise : c'est un paratexte allographe, c'est-à-dire écrit par un tiers qui n'est donc ni l'auteur ni un sujet/personnage du livre (je passe sur le cas très particulier des traductions auctoriales, comme chez Nabokov, Beckett, etc., qui peuvent donner lieu à des notes du traducteur qui soient en même temps des notes d'auteur). Elle n'apparaît que dans des textes traduits, c'est-à-dire écrits dans une langue autre que celle de l'original. Et elle est donc le fait de ce tiers dont la tâche est de restituer l'œuvre première dans un contexte linguistique, culturel, géographique, voire temporel, second.

1. *La N.d.T. et son texte*

En traduction aussi, différents types de notes du traducteur peuvent surgir en fonction des types de textes concernés. Considérons tout d'abord le cas du texte pragmatique : article de journal, texte technique ou scientifique, document juridique, etc.

Dans ces différents types d'écrits, et en fonction du destinataire plus ou moins clairement défini de la traduction, le traducteur pourra ajouter des notes visant à combler un écart lexiculturel entre le pays d'origine et le pays de traduction, par exemple en indiquant la valeur, en francs, d'un montant indiqué en livres ou en dollars, en donnant l'équivalence métrique d'une mesure anglo-saxonne, ou en expliquant brièvement ce qu'est un *solicitor*, un *barrister* ou l'*attorney-general.* Il s'agit donc le plus souvent d'informations ponctuelles ou d'explications en rapport direct avec un point précis du texte.

Il existe, dans le domaine de la littérature traduite, un cas particulier, à savoir celui des éditions bilingues. Il s'agit d'ouvrages qui présentent, en vis-à-vis, l'original et sa traduction, ce qui permet une circulation entre les deux et leur comparaison. Autrement dit, alors que dans le cas du texte traduit classique, l'original est totalement effacé et inaccessible, dans les éditions bilingues, il est délibérément visible. Ainsi, dans le *Troïlus et Cressida* publié par Aubier-Flammarion (Shakespeare 1969), trouve-t-on l'avertissement paratextuel suivant de M. Digeon, professeur honoraire à la Sorbonne, auteur de la traduction, de l'introduction et des notes : « La traduction se tient aussi près que possible du texte anglais. Seules quelques plaisanteries, qui me paraissaient intraduisibles, ont été parfois transposées. Mais quiconque veut connaître Shakespeare et l'apprécier réellement doit faire l'effort de le lire en anglais. C'est avant tout pour aider ceux qui veulent faire cet effort que ma traduction a été entreprise. » La qualification même du professeur Digeon est une première piste quant au contenu des notes (regroupées en fin d'ouvrage) : il est ex-enseignant-chercheur, autrement dit, il a une visée pédagogique, celle d'enseigner la langue et la littérature, et une visée érudite, celle de commenter l'œuvre traduite et d'apporter des compléments d'information. Cette posture est ambiguë, ainsi que le confirme l'avant-propos sur la traduction : elle doit être « aussi près que possible du texte anglais » parce que celui-ci est consultable et qu'un lecteur qui connaît mal l'anglais doit néanmoins pouvoir retrouver rapidement, à partir du texte français, un mot ou un vers de l'original ; les plaisanteries « transposées », c'est-à-dire qui ont nécessité une véritable reformulation, ne sont pas considérées comme purement traduites ; et pour finir, il est dit que l'original est traduit afin de pouvoir être lu en anglais, ce qui peut paraître paradoxal ! Le problème de ce type d'édition, ainsi que l'a écrit Lance Hewson (1985) il y a quelques années, c'est que le lecteur potentiel de ce double texte n'est pas clair (étudiant en langue anglaise, en littérature comparée, amateur de théâtre, spécialiste de Shakespeare), d'où également l'hétérogénéité des notes, parmi lesquelles on trouve, par exemple :

> Note 2 — Le Prologue est absent des deux in-quarto. Il est possible que Shakespeare n'en soit pas l'auteur. On l'a parfois attribué à George Chapman.
> Note 9 (qui renvoie à l'acte I, scène 2 : « *Pandarus :* […] When comes Troilus ? I'll show you Troilus anon : he if see me, you shall see him nod at me. *Cressida* : Will he give you the nod ? *Pandarus* : You shall see. *Cressida* : if he do the rich shall have more. ») — Calembour entre *nod*, signe de tête, et *noddy,* sot ; et l'allusion vise la phrase de la Bible *To him that hath shall be given.* Notre traduction n'est qu'un à-peu-près.
> Note 14 — Ce passage a été exploité par les Baconiens. Car ce qu'Aristote juge les jeunes gens incapables de comprendre (dans l'*Éthique à Nicomaque*), c'est la *politique*, et non la *morale* […]
> Note 22 — C'est dans Caxton que Shakespeare a trouvé le Sagittaire, dans *Les trois destructions de Troie* […]

Dans cet échantillon, seule la Note 9, sur le calembour et l'allusion, est une véritable note du traducteur, les autres étant des commentaires érudits à l'intention de chercheurs. Et l'on remarquera qu'outre qu'elle explique les sens cachés du texte, elle sert aussi au professeur Digeon à s'excuser de sa traduction prétendument maladroite.

Venons-en maintenant au cas qui semble le plus classique et le plus représentatif de la littérature de fiction, celui des romans traduits, pour nous interroger sur la présence ou non de N.d.T. dans ce type d'œuvres et, dans l'affirmative, sur leur nature. J'ai plus précisément examiné le cas d'un roman *a priori* plutôt récréatif, surtout pour des universitaires, puisqu'il s'agit de *Small World* de David Lodge (1985 ; *Un tout petit monde* dans la traduction française de Maurice et Yvonne Couturier, 1991). Le travail de relevé et d'analyse des notes du traducteur a cependant été moins amusant que la lecture du roman, car elles sont relativement nombreuses et soulèvent des problèmes de traduction assez complexes.

En effet, sur les 415 pages de la traduction française, on trouve vingt-trois notes du traducteur, ce qui, en moyenne, en fait une toutes les dix-huit pages. Ce n'est bien entendu pas énorme par rapport aux ouvrages précédemment évoqués. Mais rappelons, à titre de comparaison, qu'il n'y a aucune N.d.T. dans les traductions françaises de deux gros romans qui n'étaient certainement pas dénués d'embûches, à savoir *Cien Anos de Soledad* de Gabriel Garcia Marquez et *Il Nome della rosa* d'Umberto Eco.

Ces vingt-trois notes peuvent être subdivisées en quatre catégories :

a) 1 note de type conventionnelle ;
b) 11 notes liées au problème de la langue d'un personnage ou d'un énoncé dans l'original ;
c) 5 notes liées à la citation d'un titre d'œuvre ;
d) 6 notes relatives à un jeu de mots.

La seule note du type a), que j'ai qualifiée de « conventionnelle », figure en p. 50 de la traduction (ce qui correspond à la p. 29 de l'original). Elle est libellée comme suit : « En français dans le texte, comme tous les termes en italique suivis d'un astérisque ». Il s'agit donc là d'une note quasi éditoriale, c'est-à-dire dans laquelle les traducteurs reprennent à leur compte une règle d'édition/typographie qui veut que l'on compose en italique les mots ou passages sur lesquels on veut attirer l'attention du lecteur.

Les notes de type b) se rapportent, pour sept d'entre elles, à des lettres ou des télégrammes que le Japonais Akira Sakazaki envoie à l'auteur anglais Frobisher, dont il traduit les œuvres, afin de lui demander des éclaircissements sémantiques. Dans l'original, logiquement écrit en anglais par l'auteur anglais qu'est David Lodge, le traducteur (fictif) japonais s'exprime en anglais et cite, en anglais, les extraits des textes (fictifs) de Frobisher sur lesquels il bute. Autrement dit, dans l'original, tout est en anglais. En voici un exemple (p. 105 de l'original) :

> « Akira finds the page he's looking for, and lays the book open on the table. He touchtypes :
> p. 107, 3 down. « Bugger me, but I feel like some faggots tonight. »
> *Does Ernie mean that he feels a sudden desire for homosexual intercourse ? If so, why does he mention this to his wife ?* »

> Traduction (p. 140) :
> « Akira trouve la page qu'il cherchait et pose le livre ouvert sur la table. Il tape sans regarder :

p. 107, à 3 lignes du bas. « *Bugger me, but I feel like some faggots tonight.* »[1] *Ernie veut-il dire par là qu'il éprouve un brusque désir d'avoir des rapports homosexuels ? Si c'est le cas, pourquoi en parle-t-il à sa femme ?* »

« 1. Bougre de bougre, je me taperais bien un pédé/une crépinette ce soir. (N.d.T.) »

Dans la version française, on a donc une alternance de français (la narration), d'anglais (la citation fictive nº 1, celle du livre de Frobisher) et à nouveau de français (la citation fictive nº 2, celle de la lettre de Sakazaki), avec une note traduisant le texte de Frobisher et explicitant l'ambiguïté sur laquelle accroche le traducteur japonais.

Les notes de type c) concernent des titres d'ouvrages fictifs. Ainsi, à la p. 59 de l'original trouve-t-on le dialogue suivant entre l'Américain Morris Zapp et l'Anglais Hillary Swallow à propos d'un roman écrit par Désirée, l'ex-femme de Zapp :

« I read her novel, what was it called ?
« *Difficult Days*. Nice title, uh ? Marriage as one long period pain [...] »

En français, ce passage devient (p. 85) :

« – J'ai lu son roman, comment il s'appelle, déjà ?
– *Difficult Days*[1]. Un bon titre, hein ? Le mariage présenté comme une douleur menstruelle qui n'en finit pas [...]. »

« 1. *Jours difficiles.* (N.d.T.) »

Ici, la note donne la traduction du titre et explicite le rapport entre sa signification et le contexte énonciatif.

Enfin, les six notes du type d) portent sur des noms de personnes, d'ouvrages ou d'événements présentant une ambiguïté intentionnelle. Ainsi, à la page 233 de l'original, il est question d'un spécialiste de la ponctuation qui se trompe de colloque, dans un bâtiment qui en accueille plusieurs en même temps, et écoute le début d'une intervention sur les « Malfunctions of the Colon » avant de se rendre compte qu'il ne se trouve pas dans la bonne salle. Dans la traduction (p. 292), il est écrit : « [...] on a vu un bibliographe spécialisé dans l'histoire de la ponctuation rester vingt minutes à écouter une communication médicale sur les "Malfunctions of the Colon"[1] avant de comprendre son erreur ». Et la note suivante figure au bas de la page : « 1. "Les dysfonctionnements du côlon" ; en anglais, "colon" signifie à la fois "deux points" et "côlon". (N.d.T.) »

Ou encore, à la page 257 de l'original, alors que l'Irlandais Persse cherche dans les librairies et kiosques de Heathrow le recueil de poèmes *The Faerie Queene,* de Sir Edmund Spenser, « One assistant offered him Enid Blyton, another the latest issue of *Gay News.* » Dans la traduction (p. 320), il cherche *La Reine des fées*, et l'on lit ensuite : « Un vendeur lui proposa un roman pour enfant d'Enid Blyton, un autre le dernier numéro de *Gay News*[1]. » La note de bas de page indique : « 1. "Fairy" signifie à la fois "fée" et "homosexuel" en anglais. (N.d.T.) »

Il s'agit donc, dans ces deux cas et les quatre autres de la même catégorie, du classique problème des jeux de mots ou des jeux sur la motivation (le signifié) de noms propres (comme Kingfisher = martin-pêcheur).

Comme il ressort de ce qui a été dit précédemment sur les types de textes traduits, la posture du traducteur est bien souvent floue, ou plutôt, multiple. Ainsi, celui qui traduit des textes scientifiques ou techniques est-il aussi plus ou moins expert

dans les domaines concernés — et il faut bien dire que sur le marché, cette expertise, acquise de manière empirique ou à travers une formation spécifique, est recherchée. Mais si elle est utile à la compréhension du texte à traduire, elle est susceptible de contaminer sa réexpression, voire de la parasiter. Elle peut en particulier inciter à l'ajout de notes d'explication ou de commentaire technique et scientifique que le « pur traducteur » auraient omises, en recourant éventuellement à d'autres moyens pour résoudre les problèmes de transposition du texte-source.

Dans le cas des éditions bilingues, les compétences souvent plurielles du traducteur-annotateur l'amènent, comme dans l'exemple du Prof. Digeon, à présupposer non pas UN lecteur modèle, mais un éventail de lecteurs aux savoirs très variables. Et dans les éditions savantes, du type « Pléiade », il est aussi fréquemment demandé au traducteur d'être en même temps préfacier, commentateur, critique littéraire, biographe ou autre, d'où une multiplication de notes de nature hétérogène.

Un autre cas est également possible, notamment s'agissant de textes non contemporains : celui du traducteur-réviseur. L'*Othello* publié en français par le Livre de poche (Shakespeare 1972), par exemple, reprend la traduction de François-Victor Hugo « révisée par Yves Florenne et Élisabeth Duret », lesquels indiquent que dans une large mesure, la traduction de F.-V. Hugo est demeurée inchangée, « sauf quelques contresens, approximations douteuses, formules embarrassées et autres erreurs ». Ce qui donne lieu à des notes du genre (p. 155) : « 1. Shakespeare a écrit « certes », en français, et on a essayé de donner une équivalence donnant la même intention : dépaysement, ironie. » (Y. Florenne et É. Duret ont rendu ce "certes" français du texte anglais par « vero », alors que F.-V. Hugo avait laissé le terme français). On pourrait parler, à ce propos, de note de métatraducteur.

Un autre cas de métatraduction que l'on peut signaler est celui, toujours au sujet d'*Othello*, de l'édition de cette pièce chez Actes Sud (Shakespeare 1993). En effet, la traduction d'Armand Robin est annotée par Anne-Françoise Benhamou, enseignante à l'Université de Tours, laquelle ajoute en bas de page de nombreuses notes à visée pédagogique. En fait, la plupart d'entre elles « retraduisent » en français moderne des mots et expressions de la traduction première.

J'ajouterai que les notes conventionnelles, comme « en français dans le texte » ou « c'est nous qui soulignons » sont elles aussi des cas-limites, le traducteur adoptant là des règles d'édition et d'imprimerie.

Les seules « pures » notes du traducteur paraissent donc être celles que l'on trouve dans les traductions de textes de fiction, et plus particulièrement de romans, publiés en édition « normale », c'est-à-dire sans autre objectif que de proposer l'œuvre à des lecteurs en langue seconde. Et l'on constate, par exemple dans les notes d'*Un tout petit monde*, que conformément à la définition donnée par Gérard Genette, elles portent sur un énoncé à caractère très partiel.

2. *Le problème traductionnel de l'explicitation*

Il me semble que la notion traductionnelle au cœur de la problématique de l'intraduisibilité et de la N.d.T. est celle de l'implicite et, surtout, de l'explicitation ou non. Dans *Lector in fabula*, ouvrage qu'Umberto Eco (1985) a consacré à « la coopération interprétative dans les textes narratifs », il affirme que (je traduis) : « Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un gros travail de coopération afin de rem-

plir les espaces de non-dit ou de déjà-dit demeurés pour ainsi dire en blanc. » Il ajoute encore, un peu plus loin, que « le texte laisse ses contenus à l'état virtuel dans l'attente de leur actualisation définitive par le biais du travail de coopération du lecteur ».

Ces « espaces de non-dit ou de déjà-dit » désignent des éléments du texte qui ne sont pas explicites et restent sous la surface des signifiants, mais que le lecteur moyen postulé — et même construit — selon Eco, par l'auteur de l'original, perçoit et comprend sans problème, parce qu'ils font partie de sa langue-culture. Marianne Lederer (1984) va dans le même sens, dans la section « Incomplétude et expression du sens » de son article sur l'implicite et l'explicite, lorsqu'elle affirme que tout discours s'appuie sur le savoir de l'interlocuteur, et qu'en situation normale de communication (c'est-à-dire, entre autres, au sein de la même langue-culture), les savoirs de l'émetteur et du récepteur sont toujours plus ou moins partagés. Le locuteur ne dit pas tout, le destinataire complétant, pour comprendre, grâce à ce qu'il sait.

En ce qui concerne le « déjà-dit », je citerai une allusion shakespearienne qui se situe dans les toutes premières lignes de l'ouvrage autobiographique *Consider the Oyster*, de l'américaine M. F. K. Fisher (1941) : « An oyster lives a dreadful but exciting life. Indeed, his chance to live at all is slim, and if he should survive the arrows of his own outrageous fortune and in the two weeks of his carefree youth find an clean smooth place to fix on, the years afterwards are full of stress, passion, and danger. » L'auteur suppose sans doute que ses lecteurs anglophones percevront sans trop de problème le début du fameux monologue d'Hamlet et que cette reconnaissance, dans le contexte de ce début d'essai racontant comment naît une huître, les fera sourire et les incitera de ce fait à poursuivre allègrement leur lecture.

Les traductrices françaises de ce livre (1995) ont pour leur part recouru, dès la première page de leur traduction, à une note de bas de page, « On aura reconnu le troisième vers du célèbre monologue de *Hamlet*, acte III, scène 1. », renvoyant dans le texte à : « Quand on y songe, ses chances de vivre sont des plus minces, et si elle échappe aux traits que lui décoche sa propre outrageuse fortune… » Cela signifie qu'elles ont supposé la référence à Shakespeare connue des lecteurs de l'original mais pas de leur lecteur potentiel à elles, dans sa langue-culture. Et elles ont choisi de pallier cette lacune de leur lecteur par l'ajout d'une note infrapaginale qui, admettons-le, est rhétoriquement adroite.

À ce stade, il me paraît bon de réfléchir aux moyens dont peut disposer le traducteur face à un écueil de type lexiculturel. Je rappellerai au passage la définition de cette notion qu'en a donnée Fabrice Antoine (1998), lors de la journée d'étude qui s'est tenue à Lille, en mai 1997, sur le thème « Traduire l'humour » : « Le lexiculturel est donc ce qui, au-delà des mots, des lexies, s'actualise spontanément chez le locuteur natif. Le lexiculturel appartient donc au non-dit, et il constitue […] une sorte de valeur ajoutée aux mots ». Les choix théoriquement possibles, hormis la note, sont :

a) le *maintien tel quel*, en langue d'origine, dans le texte traduit, sans aucun ajout ; on peut en particulier penser à des éléments lexiculturels brefs, tels que « solicitor », « Halloween », etc. ;
b) le *transcodage des mots de l'original*, c'est-à-dire leur transposition en des termes qui leur correspondent directement, tels qu'indiqués par le dictionnaire ;
c) le *maintien du terme* ou de l'expression original(e) *avec ajout* d'un transcodage ou d'une équivalence *entre parenthèses* ;

d) le *maintien du terme* ou de l'expression original(e) avec ajout d'un transcodage ou d'une équivalence *en incise*, entre virgules, éventuellement précédé(e) d'un « c'est-à-dire, autrement dit, à savoir… » ;
(ces deux dernières possibilités sont techniquement proches de la note, mais elles présentent l'avantage de constituer une solution non « décrochée », contrairement à celle-ci, et donc de ne pas briser la linéarité de lecture)

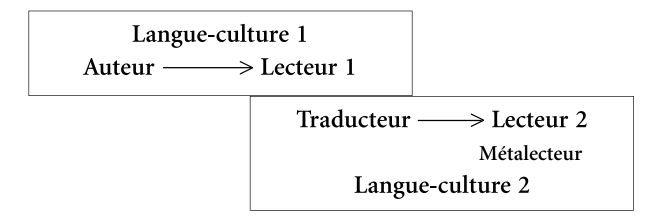
e) le *remplacement* du ou des termes de l'original par une *équivalenc*e. Ainsi, dans l'exemple susmentionné de l'allusion à Hamlet dans M. F. K. Fisher, il serait possible d'y substituer une allusion empruntée à *Athalie,* de Racine, afin de reproduire l'effet voulu dans l'original. Cela pourrait donner, par exemple : « […] Quand on y songe, ses chances de vivre sont des plus minces, et si elle parvient à subir sans dommage des deux semaines de son insouciante jeunesse l'irréparable outrage et trouve un endroit propre […] » ;

f) l'*insertion ailleurs*, dans le texte cible, en amont ou en aval, *d'éléments aidant à la compréhension* du point nébuleux. Dans le cas précité, on pourrait envisager l'ajout dans le texte d'un indice mettant le lecteur francophone sur la piste de Shakespeare, en disant par exemple : « […] et si elle a, tel certain prince d'Elseneur, la noblesse d'endurer les coups et les revers d'une injurieuse fortune […] » (d'après la traduction d'*Hamlet* par André Gide).

3. *Le lecteur du texte traduit*

Tout cela amène à réfléchir plus précisément à la question du destinataire/lecteur de la traduction. Dans le cas de textes spécialisés, il est parfois très clairement défini : un texte informatique destiné à des techniciens de maintenance pourra — et devra même, peut-être — rester très jargonnant, c'est-à-dire contenir de nombreux termes anglais (*hardware*, *software*, *bug*) ainsi que des abréviations et acronymes (URL, BIOS, etc.), alors que s'il s'adresse aux utilisateurs de la machine concernée, il faudra que les termes techniques anglais soient explicités d'une façon ou d'une autre. De même, il sera vraisemblablement peu utile d'expliciter des termes comme « solicitor » ou « Lord Chancellor » à l'intention d'un juriste français, même non spécialiste de droit anglo-saxon, alors que si le texte considéré est un article de journal (de la presse quotidienne, par exemple), il faudra peut-être, en fonction des informations fournies ou non par le co-texte, les éclairer. Tous les traducteurs non littéraires savent bien et apprennent au cours de leur formation qu'une des premières questions à poser à un donneur d'ouvrage est « pour qui vais-je traduire ce texte ? ».

En littérature, bien sûr, les choses sont moins aisées, parce que la figure du lecteur n'est pas clairement définie et est à poser par l'auteur, dans un premier temps, puis par le traducteur, dans un second. Dans la perspective de la pragmatique du texte, on peut représenter comme suit la situation de traduction :



L'auteur écrit pour un lectorat dont il se construit l'image — enfants, Parisiens, amateurs de mystère, etc. — qu'il situe quasiment toujours, ne serait-ce qu'incons-

ciemment, dans sa langue-culture à lui. Autrement dit, il postule un lecteur ayant la même langue maternelle que lui et partageant avec lui un savoir encyclopédique découlant de la fréquentation du même univers. Le traducteur classique, lui, est en premier lieu un lecteur, mais un lecteur de l'œuvre originale qui n'appartient pas à l'univers de l'auteur. C'est pourquoi il est décalé, sur le schéma, par rapport au Lecteur 1. Il ne peut avoir totalement la même réception et la même interprétation du texte que celui-ci, et dans sa fonction de réécrivain, il est amené à se projeter un lecteur qui appartient à son univers à lui, c'est-à-dire à une langue-culture 2 différente de celle de l'auteur et de son lectorat initial. Il doit avoir conscience qu'en proposant, disons, *Alice in Wonderland*, en version française, à des lecteurs francophones, il soumet ceux-ci à « l'épreuve de l'étranger », pour reprendre l'expression d'Antoine Berman. Et comme indiqué sur le schéma, le Lecteur 2 est en position de « métalecteur » : le destinataire en langue seconde lit le texte d'un autre lecteur — le traducteur — qui l'a réécrit pour lui. Mais cette transition par ce lecteur particulier met inévitablement en jeu sa subjectivité, et en tant que réécrivain, il produit un texte à l'intention d'un lecteur modèle second dont il sait que la capacité de sentir et de comprendre le texte n'est pas celle du Lecteur 1. Or c'est à lui qu'il incombe de rendre possible la rencontre de l'Autre, et donc de choisir tantôt d'expliciter, par différents moyens, dont la N.d.T., tantôt de laisser au texte proposé à son lecteur une part d'ombre et d'étrange, tantôt de gommer l'altérité, en « naturalisant » ou « acclimatant » l'œuvre. C'est ainsi que dans le cas d'*Alice* que je viens de mentionner, Guy Leclercq (1990) préconise, pour sa part, de remplacer les comptines et poèmes anglais cités ou évoqués dans l'original par des comptines et poèmes appartenant à l'univers du « [petit] lecteur d'Alice » afin de reproduire les effets de « déjà-lu, déjà-vu, déjà-entendu » qui, autrement, sont perdus pour le Lecteur 2, ce qui fausse la perception qu'il en a.

C'est donc au traducteur de choisir les moyens de négocier le décentrement qui s'opère entre la langue-culture 1 et la langue-culture 2, en fonction de sa représentation de son lecteur, qu'il peut voir (pour un francophone) comme très hexagonal, ou au contraire comme ouvert à l'universel. Il doit choisir sa stratégie, son parti-pris de traducteur entre deux univers et deux lectorats.

Revenons plus précisément aux exemples de notes du traducteur d'*Un tout petit monde* présentées plus haut. Celui qui illustre les notes de type b) soulève un double problème, celui de la continuité linguistique du texte et celui de l'ambiguïté d'un énoncé. Comme il a déjà été indiqué, on passe d'un texte tout en anglais, dans l'original, à un texte français, puis anglais, puis français dans la traduction. On peut s'interroger sur la nécessité ou la légitimité du maintien de la citation fictive 1 (« Bugger me… ») en anglais dans le texte français, d'autant plus qu'il crée une hétérogénéité de langue entre les énoncés par rapport au texte de départ et qu'il oblige du même coup à ajouter une N.d.T. Ce choix a donc pour conséquence de creuser l'écart entre l'énoncé « reporté » et son co-texte, écart marqué une deuxième fois par le détour de lecture qu'induit la note infrapaginale. En outre, on remarque que les traducteurs du roman font s'adresser le Japonais Akira Sakasaki en français à son auteur anglais (quand il demande « Ernie veut-il dire par là […] ? ». Ils ont donc supposé, sur ce point, que leur lecteur était en mesure d'admettre cette invraisemblance. On peut penser que le maintien en anglais de la citation de l'œuvre fictive de Frobisher tient aussi à la présence de l'ambiguïté du terme « faggots » ; mais puisque l'on se trouve

dans une imbrication de niveaux de *fiction* et que la réflexion du personnage Ernie est livrée sans grand contexte, la liberté de reformulation est grande. Il s'agit de lui faire dire quelque chose à double sens, dont un de préférence en-dessous de la ceinture, qui fasse également sourire en combinaison avec la remarque à propos de l'épouse d'Ernie (remarque qui est elle aussi adaptable, dans l'optique de la recherche de l'effet et non de la correspondance des mots). Pourquoi pas : « "Merde alors, j'ai vraiment envie d'aller à la selle, ce soir !" Ernie veut-il dire qu'il éprouve une brusque envie d'aller faire de la bicyclette ? Si c'est le cas, pourquoi n'invite-t-il pas sa femme à venir avec lui ? »

S'agissant des notes de type c), relatives à la citation du titre d'ouvrages fictifs, là aussi, des questions se posent. Dans l'exemple donné, la reprise du titre « *Difficult days* » dans la traduction française crée, comme dans le cas des notes de type b), une solution de continuité linguistique du même ordre que celle que peut engendrer le maintien à l'identique d'un nom propre dans une œuvre traduite. Là encore, ce premier écueil de lecture pour le non-anglophone l'oblige à transiter par la note de bas de page, sous peine de ne pas comprendre le lien entre ce titre et le contenu du dialogue dans lequel il s'insère. Certes, le roman cité a été écrit par un personnage anglophone, mais les lecteurs ne sont pas stupides et peuvent parfaitement comprendre, même si un titre est donné en français, que l'œuvre indiquée est étrangère et donc « en réalité » écrite dans une langue autre que le français. Il semble ressortir de l'analyse de l'ensemble de la traduction française de *Small World* que les traducteurs ont opté pour une stratégie systématique de citation en français, sans note, des titres d'œuvres réelles (Ex. : *The Waste Land* de T. S. Eliot, devient *La Terre vaine*), et de non-traduction des titres d'œuvres fictives. Au point qu'il est question, à la p. 27 de la version française, de la *Veillée de Finnegan*, titre français à ma connaissance non attesté de *Finnegans Wake*, et que des titres fictifs simplement transcodables comme *Difficult days* ou *Hazlitt and the Amateur Reader* sont reproduits tels quels dans le corps du texte avec, en bas de page, les notes « *Jours difficiles* » et « *Hazlitt et le lecteur amateur* ».

Il est compréhensible que les traducteurs aient recherché une solution cohérente, et donc récurrente, au problème des nombreux titres mentionnés dans le roman de Daniel Lodge. Et l'on ne peut leur reprocher d'avoir eu la rigueur d'indiquer l'existence d'une traduction française pour certaines des œuvres citées. En revanche, il ne me paraît pas logique que soient nommées en français dans le texte français des œuvres anglophones réelles et en anglais dans le texte français des œuvres *fictives*. Par essence, du fait même qu'elles sont créées de toutes pièces, elles auraient pu, selon moi, être rebaptisées en français, sans note. On aurait pu faire confiance au lecteur francophone et l'estimer capable de comprendre, en tant qu'être intelligent et, souvent, habitué à la gymnastique et aux artifices de la lecture de traductions (ou de la vision de films et téléfilms doublés), qu'un personnage anglophone n'a évidemment pas écrit un roman en français — singularité qui aurait certainement été explicitée dans l'original.

Pour ce qui est des notes de type d), concernant les jeux de mots, il convient tout d'abord de dire que pour nombre de traducteurs et traductologues, elles constituent une solution normale, presque conventionnelle. Et quand on constate que le *Petit Robert 1,* dans l'article consacré à l'adjectif *traduisible*, donne pour unique illustration de l'emploi de ce terme l'énoncé « Ce jeu de mots n'est guère traduisible », et que

dans le *Petit Larousse illustré*, à *intraduisible,* l'exemple fourni est « jeu de mots intraduisible », on se rend compte que la notion de jeu de mots intraduisible, après être devenue un cliché, tend maintenant vers le figement. Dans le cas susmentionné des « Malfunctions of the Colon », il suffisait de trouver un terme se prêtant à deux interprétations différentes dans des domaines éloignés, du type science exacte/sciences humaines, pour recréer une plaisanterie analogue. Ainsi, on pourrait avoir un linguiste spécialiste des emprunts du français à l'anglais qui entendrait par erreur le début de l'intervention d'un stomatologue sur « La langue infectée ». Et pour ce qui est de Persse cherchant *La Reine des fées*, de Spenser, il pourrait s'entendre répondre, dans les kiosques de l'aéroport, qu'ils ne vendent pas de livres pour enfants et qu'ils n'ont que la *Reine des fesses.*

Venons-en à l'aboutissement de cette étude : la note du traducteur est-elle admissible ? Comme il a été exposé dans la section introductive sur les caractéristiques de la note en général, il est manifeste qu'elle est, concrètement, un ajout. Et le traducteur a-t-il le droit d'ajouter un énoncé, aussi limité soit-il, là où l'auteur n'en a pas mis ? On peut objecter qu'il le fait aussi lorsqu'il introduit dans le texte une explication ou une équivalence entre parenthèses, entre virgules, etc. La différence, c'est que la note « saute aux yeux », de par sa situation hors texte et de par la boucle de lecture qu'elle oblige à faire (texte ∅ note ∅ retour au texte).

La note du traducteur soulève aussi le problème du « contrat moral » entre le traducteur et l'auteur. En faisant fonction de réécrivain, le traducteur ne doit-il pas respecter les choix faits par l'auteur ? Or comme l'indique le *Lexique des règles typographiques* (1990) : « Les notes sont un commentaire explicatif sur un mot ou sur un passage d'un ouvrage, que l'auteur n'a pas jugé utile d'inclure dans le texte lui-même [...]. » Inversement, si l'auteur « n'a pas jugé utile » d'ajouter quoi que ce soit hors texte, qu'est-ce qui autorise le tiers traducteur à le faire ? En outre, ce faisant, il enfreint une autre règle couramment admise parmi les traducteurs et les théoriciens de la traduction : celle de sa « transparence ». Le traducteur est censé être invisible, totalement effacé, dans l'ombre ; or s'il introduit une note, il devient « visible », il introduit sa propre voix sur la page de texte. Ainsi, Albert Bensoussan (1995), traducteur de nombreux romans sud-américains, a-t-il écrit : « Rien ne doit faire écran entre l'œuvre originale et la version donnée dans la langue d'arrivée. D'où le bannissement de la note en bas de page [...]. »

Chez certains, la note du traducteur est aussi clairement un aveu d'échec. Écrire sans ambages, en note, « Jeu de mots intraduisible », en expliquant ou non que tel mot de l'original peut avoir deux significations que l'on n'a pu rendre à cause d'une impossibilité, en langue, c'est sans nul doute dire, en termes voilés, que l'on a pas *su* traduire. Il en est qui le reconnaissent, comme le professeur Digeon concluant la note 9 de son *Troïlus et Cressida* bilingue par « Notre traduction n'est qu'un à-peu-près ». À moins qu'il ne s'agisse d'une coquetterie, car le « signe d'intelligence » que fera Troïlus à Pandarus, pour « you shall see him nod at me », me paraît bien trouvé. En fait, ce type de notes admettant son incapacité à rendre un jeu de mots, une allusion, un mot ou une phrase en français dans l'original, un dialecte, etc., est peut-être non un marqueur de l'intraduisibilité de ces énoncés, mais du *seuil d'incompétence* du traducteur. C'est lui qui a atteint sa limite, et non la traduisibilité.

Certes, comme toujours, et à juste raison, hélas, on peut invoquer au secours du pauvre traducteur-annotateur l'aspect matériel de ses conditions de travail. Lorsqu'il

se voit imposer, en vertu de raisons commerciales, de brefs délais pour traduire un roman, il n'a peut-être pas toujours le temps de chercher, pour chaque point épineux, d'autres moyens plus subtils et moins « tape-à-l'œil » de les résoudre que la note infrapaginale.

Pour conclure, je reviendrai sur les deux extrêmes posés dans le titre de cet article : l'érudition et l'échec. L'érudition, il en a été question plus haut, n'est en général pas le fait du « pur » traducteur, mais du traducteur à casquettes multiples également chargé de préfacer, de commenter, etc. Pour ce qui est de l'échec, et de ses corollaires moraux, je reprendrai les fameux propos de Dominique Aury dans sa préface des *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin (1963) : « [...] quand on aura traduit le *scone* écossais et le *muffin* anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur [...]. »

RÉFÉRENCES

ANTOINE, Fabrice (1998) : « Traduire les titres de la presse : humour et lexiculture », *Ateliers*, 15, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle — Lille III.

BENSOUSSAN, Albert (1995) : *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Bible (La), Traduction œcuménique (1972), Paris, Le Livre de poche.

ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula*, 3e éd., Milan, Bompiani.

FISHER, M. F. K. (1941) : *Consider the Oyster,* Berkeley, North Point Press (trad. fr. Jacqueline Henry et Béatrice Vierne (1995) : *Biographie sentimentale de l'huître*, Paris, Anatolia).

GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

— (1987) : *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

HENRY, Jacqueline (1993) : *La Traduction des jeux de mots*, thèse, Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT), disponible à la bibliothèque de l'ESIT ou de l'auteur (à jhenry@club-internet.fr).

HENRY, Jacqueline (1999) : « Shakespeare or not Shakespeare ? », *Ateliers*, 19, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle — Lille III.

HEWSON, Lance (1985) : « Images du lecteur », *Palimpsestes*, 9.

LECLERCQ, Guy (1990) : « Traduction/adaptation/parodie : Traduire Alice en toute justice », *Palimpsestes*, 3.

LEDERER, Marianne (1984) : « Implicite ou explicite », *Interpréter pour traduire* (Marianne LEDERER et Danica SELESKOVITCH), Paris, Didier Érudition.

LEFÈBVRE, Julie (1998) : *Approche syntaxique de la note de bas de page*, mémoire, Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Centre de linguistique française.

Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale (1990), Imprimerie nationale.

LODGE, David (1985) : *Small World,* Penguin Books (trad. fr. Maurice et Yvonne Couturier (1991) : *Un tout petit monde*, Paris, Rivages).

MOUNIN, Georges (1963) : *Les problèmes théoriques de la traduction*, préf. Dominique Aury, Paris, Gallimard.

SHAKESPEARE, William (1969) : *Troilus and Cressida/Troïlus et Cressida,* éd. bil. Aubier-Flammarion, Paris, Aubier.

— (1972) : *Othello*, trad. fr. F.-V. Hugo, Paris, Livre de poche ; trad. fr. Armand Robin (1993) : Arles, Actes Sud, coll. « Répliques ».